

anxaf  
86-B  
20202

DR. H. VAN DE WAAL

DE HOLLANDSCHE  
HOUTSNEDEN  
DER  
ZEVENTIENDE  
EEUW

I

LANDSCHAPPEN VAN HENDRICK GOLTZIUS

II

WERNER VAN DEN VALCKERT EN JAN LIEVENS



Digitized by the Internet Archive  
in 2014

<https://archive.org/details/dehollandschehou00waal>

# LANDSCHAPPEN VAN HENDRICK GOLTZIUS

Er ligt iets onbevredigends en teleurstellends in de ontwikkelingsgeschiedenis van de Europeesche houtsnede. Begonnen als de oudste en aanzienlijkste der grafische kunsten, zakt zij langzamerhand af tot het peil der cents-prenten, en de techniek die eens door Dürer en Lucas van Leyden voor vermenigvuldiging hunner fraaie composities niet te gering werd geacht, schijnt in de 18e eeuw slechts te deugen voor het bedrukken van tabakszakken en dergelijke.

Dit verval is vlug in zijn werk gegaan. Reeds op het einde van de 16e eeuw is de houtsnede artistiek gesproken geheel en al door de gravure overvleugeld en sedert het begin van de 17de eeuw doet de ets zich als nòg jongere en nòg aantrekkelijker mededingster gelden. De houtsnede is dan inderdaad verlaagd tot een miskende asschepoester, wier charmes overstraald worden door de statigheid en de dartelheid harer beide jongere half-zusters. Wij willen deze vergelijking niet verder uitwerken en zullen dus niet spreken van kortstondige triumpfen van deze asschepoester, noch van sprookjesprinsen, gouden koetsen en metamorfosen, maar iets van het onverwachte en ongerijmde van het oude sprookje kenmerkt toch ontegenzeggelijk ook den korten fantastischen bloei van de Hollandsche houtsnede op het eind van de 16de en in het begin van de 17de eeuw.

Eigenlijk is bloei nog een te veel omvattende betiteling voor wat niet meer geweest is dan het plotselinge ontstaan van enkele prenten, die zoolwel in hun wording als in hun nawerking vrijwel geheel afzijdig staan.

De te Haarlem werkzame graveur Hendrick Goltzius, die er in slaagde de gravure op te

voeren tot een peil van nimmer overtroffen technische volmaaktheid, heeft zich gedurende een korte periode eveneens op de houtsnede toegelegd. Na eenige eerste proeven, waarbij zijn techniek zich slechts moeizaam uit de voor de gravure geldende manier losmaakt, volgen omstreeks het jaar 1600 eenige houtsneden, die, wat betreft het begrip voor het wezen van die techniek, eveneens onovertroffen moeten worden genoemd.

Daar is de prent, die men meestal met den naam „een Monnik” aanduidt (afb. 1). Een heremiet, gehuld in een ruige pij en omgord met een ruw koord, staat in gedachten verzonken onder een met slingerplanten dicht overgroeiden boom. Om hem heen strekt zich een verlaten en moerassig landschap uit. Zijn oogen zijn half gesloten, zijn handen gebaren onwillekeurig en zijn geheele mediteerende gestalte getuigt van de grootste concentratie. Het landschap achter hem is roerloos, moerasplanten weerspiegelen zich in het gladde water, een troep vogels trekt hoog door de lucht. Twee ervan strijken neer tot voor de voeten van den man, zij dragen iets in hun bek, zijn dagelijksch voedsel...?

We behoeven ons niet verder in gissingen te begeven. Ook zonder een nauwkeurigen naam zijn ons de stemming en de zin van het prentje duidelijk.

Zien wij thans waarop de artistieke kwaliteiten berusten. De linkerhelft van het nagenoeg vierkante vlak wordt ingenomen door de rustige gestalte van den kluizenaar, wiens iets gebogen figuur als het ware begeleid wordt door den boom met zijn overhangende takken. De vooruitgestoken linkerhand vormt juist het middel-

punt der compositie, daarachter strekt zich het moeras uit. Aan zijn voeten ligt een nauwelijks gebaand pad, waarvan de steeds wildere begroeiing het vlak in diagonale richting vult. De ijle, gerekte lijn der vogelvlucht herhaalt in omgekeerden zin deze schuine lijn en zorgt zoowel voor de afsluiting van het vlak, als voor de suggestie van een matelooze ruimte daarachter.

Hoe is nu dit stemmingsvolle geheel door den kunstenaar *als houtsnede* verwezenlijkt? Hoe heeft hij de eigenaardige voordeelen van de houtsnede met zijn onderwerp in overeenstemming weten te brengen? Welke typische trekken van zijn gegeven heeft hij, als buitengewoon dankbaar voor de techniek der houtsnede, naar voren gebracht?

Bij nauwkeurige beschouwing van deze prent moet het opvallen, dat Goltzius dit eigen karakter van de houtsnede blijkbaar vooral begrepen heeft, als het hoekige, kantige, dat na het snijden de staangebleven houtstompjes die den afdruk zullen geven, kenmerkt. Men zie bijvoorbeeld de wijze waarop de zware schaduwen in de haren pij zijn aangegeven door middel van een rij scherpgetande driehoekjes en men stelle zich voor, hoe zulk een geweerhaakte lijst door kleine uitkervingen in het hout ontstaat. Heeft men eenmaal door deze details den sleutel tot het lezen van dit kunstwerk ontdekt, dan is het niet moeilijk te zien, hoe elk onderdeel niet alleen denzelfden geest ademt, maar tevens hoe volmaakt de overeenstemming is tusschen deze harde, kernachtige techniek en het ascetische karakter van eenzaamheid en ontbering van het gegeven.

Men zou kunnen zeggen, dat in het algemeen een kunstwerk slechts dan een gaaf geheel is, wanneer het den beschouwer niet meer mogelijk is, de voorstelling in een andere techniek „om te denken”. Bij Goltzius' „Monnik” is deze voorwaarde volledig vervuld. Hoe uitstekend zijn

de handen getypeerd en hoe geheel en al stemt de uitdrukking van den doorgroefden kop overeen met de kantige lijnen waaruit hij is opgebouwd!

De zoojuist besproken prent van Goltzius is een z.g. *chiaroscuro*-prent, of kleurenhoutsnede. Deze prenten werden in Goltzius' tijd in Duitschland en vooral in Italië vervaardigd. De techniek bestond hierin, dat men voor één prent gebruik maakte van twee of meer houtblokken: één blok, dat meestal in zwart werd afgedrukt, diende voor de lijnen, daarnaast bezigde men één of meer blokken waarop de kleurenvlakken waren aangebracht en die elk in een andere kleur gedrukt werden. De door geen der blokken bedrukte gedeelten van het papier bleven wit en kwamen overeen met de witte hoogsels van een teekening. Zoo was er een gradatie van wit tot zwart mogelijk; vandaar de naam *chiaroscuro*. (Ter voorkoming van misverstand zij onmiddellijk opgemerkt, dat het exemplaar waarnaar onze reproductie van „De Monnik” werd vervaardigd, slechts de afdruk is van het lijnenblok.)

Eerder had Goltzius reeds een aantal *chiaroscuro*-prenten gemaakt met mythologische voorstellingen, welke wij hier buiten beschouwing willen laten, omdat zij in hun techniek veel meer aansluiten bij de gravures van den meester. De landschappen vormen in dit opzicht een groep apart. Nergens vindt men hier de elkaar in kunstige lagen overkruisende arceeringen, waarop Goltzius' roem als graveur voor een groot gedeelte berust.

De kunstenaar schijnt gemeend te hebben, dat voor het weergeven van den landschapsstijl, zooals die zich in die jaren ontwikkelde, niet de gravure maar de houtsnede het juiste instrument was. Naast zijn talrijke landschapsteekeningen en de zoojuist genoemde houtsneden staat n.l. geen enkele landschapsgravure. Het kan zijn, dat de landschappen naar Titiaan, gelijk ze in hout-



H. GOLTZIUS (1558-1617)

Afb. 1

DE HEREMIET

smeden door Domenico Campagnola e. a. verspreid werden, bij deze keuze een rol spelen, maar het blijft opmerkelijk, dat Goltzius zich voor het in prent brengen van zijn landschapsteekeningen een geheel nieuwe techniek eigen maakte. Immers — en dit is wellicht het merkwaardigste aan deze reeks houtsneden — ze werden door Goltzius eigenhandig in het hout gesneden. Hierbij dient men te bedenken dat, terwijl de diepdrukprocedé's ets en gravure vaak wél door den kunstenaar zelf werden beoefend, ook de bekwaamsten onder hen het houtsnijden aan een aparten vakman plachten over te laten. Goltzius is een der weinige peintre-graveurs, die zich ook op het houtsnijden heeft toegelegd; Dürer, Lucas van Leyden en Bruegel, om slechts dezen te noemen, bepaalden zich ertoe, de teekening op het houtblok aan te brengen.

Wanneer men deze overmaat aan technische vaardigheid bij Goltzius in verband brengt met een bijzonderheid uit zijn leven, kan men komen tot interessante psychologische bespiegelingen over den mensch Goltzius. Van Mander, die met hem bevriend was, verhaalt in zijn Schilderboek (1604) dat de jonge Hendrik, „dat een vet, wildt en lustigh kindt was”, in zijn jeugd door zijn woestheid tal van ongelukken opliep, tal van keeren moest hij uit het water worden gehaald, eenmaal kreeg hij bij het vallen een stokje door zijn neus en een anderen keer viel hij in het vuur, waarbij hij zijn beide handen hevig verbrandde. Door een verkeerde behandeling op raad van een „neuswijze buyr-vrouw”, werd de rechterhand zoo stijf, „dat hij zijn leven de handt noyt recht open doen con”. Men moet stellig aannemen, dat de hartstocht die Goltzius had gedreven tot het aanleeren van de moeizame graveertechniek, waarvoor hij van nature minder geschikt was dan de meeste zijner confraters, wederom aan het woord was, toen de meester

zich op lateren leeftijd nogmaals zette tot het in practijk brengen van een handwerk, dat ieder ander kunstenaar aan den vakman overliet.

De resultaten bleven niet uit. Meer dan ooit is in Goltzius landschappen de houtsnede een gaaf en om zijns zelfs wille bedreven kunstwerk. Wij gaven hierboven uitvoerig aan, met welk een graad van zuiverheid in het prentje met den heremiet de techniek en de artistieke bedoelingen van den kunstenaar op elkaar zijn afgestemd.

Vergelijkt men daarmee het waarschijnlijk iets later ontstane „Arcadisch landschap” (afb. 2), dan valt dit allereerst op door zijn melodieuze, golvende lijnenspel, dat zich tot de ietwat bruske, gemarkeerde zeggingswijze van de prent met den Heremiet verhoudt als een legato tot een staccato. Alles golft in deze houtsnede, van de zonderlinge curve van de bergketen tot aan den drievoudig op en neer geslagen hoedrand van den zittenden herder. De boom rechts op den voorgrond windt zich in een spiraal omhoog, de weg kronkelt door het landschap, de trappen stijgen in een S-vorm tot het plateau met de ruïne van een cirkelvormig tempeltje, en zelfs de brug, die van het eerste plan over het beekje naar den voet van de trap leidt, is gebogen als was zij een onderdeel van een cirkel.

Men kan bezwaren hebben tegen dit soort styleering, en stellig strookt het „ommekrommen” der vormen — gelijk Van Mander het noemde — allerminst met den huidigen smaak en kunstontwikkeling. Verdiept men zich evenwel in den gang der soepele lijnen, dan kan het moeilijk anders of een voor kunst gevoelig oog wordt geboeid door dit sierlijk dansende lijnenspel van het Manierisme, gelijk men deze kunstrichting noemt, die zich in de N.-Nederlanden onder invloed van Italië op het eind van de 16de eeuw openbaart.

Als werktuig hadden de manieristische teekenaars bovenal de soepele ganzenveer leeren waar-

deeren. In de pen hadden zij een teekeninstrument gevonden, dat naar believen een fijn of een breed spoor achterliet en bovenal moet hun de mogelijkheid om de lijnen te laten aanzwellen en weer te doen uitloopen dierbaar zijn geweest. De schoonschrijfkunst, die zich onder invloed der zelfde stijlverlangens in korten tijd tot ongelijke hoogte had ontwikkeld, leverde den kunstenaars hierbij een techniek die zij slechts hoefden over te nemen om hun landschappen en verdere kunstwerken uit te beelden in den stijl dien zij nastreefden.

Dit calligraphische karakter der manieristische kunst, dat men in Goltzius' „Arcadisch landschap” wel heel duidelijk kan bespeuren in de wolk rechts boven, stelde bij het in prent brengen zijn eigen technische problemen. Hoe de diepdruk dit vraagstuk oploste en de golvende penlijnen weergaf, blijkt uit de gravure door Gauw naar Goltzius, die wij hierbij afbeelden (afb. 3). Goltzius' eigen gegraveerd werk biedt verder van deze graveermanier de beste voorbeelden, maar — gelijk gezegd — voor landschappen wendde hij zich tot de krachtigere houtsnede.

Wat kan hem ertoe hebben gebracht om voor dit genre juist de houtsnede te kiezen? Ongewijfeld de mogelijkheid om het kleurelement in de prentproductie in te voeren.

Haarlem was van ouds in Holland een centrum voor landschapskunst. Goltzius' kleurhoutsneden moeten beschouwd worden als experimenten in kleur van een meester voor wien de lijn geen geheimen meer had.

Het is n.l. merkwaardig dat in het algemeen bij Goltzius' houtsneden het enkele lijnenspel meer bevredigt dan de combinatie van lijn en kleur. Dat de kunstenaar dit zelf ook zoo heeft gevoeld, wordt wellicht bewezen door de talrijke enkelvoudige afdrukken die er van de lijnblokken zijner chiaroscuroprenten bestaan. Een herinnering aan het kleurelement vindt men dan wel-

licht in het feit, dat deze afdrukken doorgaans op donkerblauw papier zijn vervaardigd.

Als voorbeeld geven wij hiervan de afb. 4 en 5, welke gemaakt zijn naar twee prenten die, evenals het „Arcadisch landschap”, in twee manieren in omloop zijn; n.l. als afdruk van het lijnenblok op blauw papier of van het lijnenblok + de twee kleurblokken op wit papier in licht- en donkergroen.

Het gegeven van het eerste prentje (afb. 4) is simpel: wat boerenhuizen, een trouwe ooievaar, een bron met een puttend vrouwtje, een thuiskeerend keuterboertje en een onbetamelijk hondje, zijn met een vlucht vogels zoo ongeveer de bestanddeelen van dit landelijk vertelsel. Maar met welk een rustigen eenvoud is, ondanks den toch altijd nog manieristischen stijl, dit alles naast elkaar gezet!

Geheel anders is het landschap met den waterval (afb. 5). Hier is weer alles beweging, zij het ook van een ander soort dan het deinende rhytme van het arcadisch landschap. Het geweld van het langs de rotsblokken neerschietende water was een gegeven, dat de manieristische kunstenaars moest boeien, en het is verder stellig in hun geest gedacht, wanneer men zich de twee laatste prenten als tegenhangers denkt. Het rustige land met zijn compositie waarin de horizontaal overheerscht, zou voor hen „De Aarde” kunnen zijn, terwijl de andere, van beweging vervulde houtsnede met het neerstortende water, den zich omhoog wringenden boom en den opstijgenden rook van den watermolen, die immers met onze fabrieken gelijk gesteld moet worden, het zooveel actievere element zou kunnen verbeelden.

De tweede opgave, „Het Water”, was beïndrukkend moeilijker, omdat het gewoel en geruisch rondom zulk een cascade een thema is, dat met een statische uitbeeldingswijze nu eenmaal moeilijker vereenigd kan worden dan de landelijke rust van de heide.

Verplaatst men zich echter een oogenblik in het landschap, b.v. op de plaats van het op een rotsblok links van den waterval visschende ventje, en vraagt men zich af, welke gewaarwordingen de kunstenaar heeft willen uitdrukken, dan ligt in Van Manders leergedicht in on-overtrefbare formuleering het antwoord gereed.

„... en bootst naer / o Pinceelen  
 „Oock 't waters gedruysch / dat afcomt gebortelt /  
 „Al rasende tusschen steenen ghemortelt  
 „Merckt hoe daer steenen / als ysen kegels /  
 „Aen de rotsen in dien waterval hanghen  
 „Al groen bemoscht / en los sonder reghels  
 „De vloedt als droncke / door dolende weghels  
 „Al hobbel tobbel doet soo cromme ganghen /  
 „Alst beneden is...”

Zóó waren de opgaven, die in den Haarlem-schen kunstenaarskring om Goltzius leefden. Van Mander beval het onderwerp aan als thema voor een schilderij. Goltzius, de geboren graphicus, waagde zich aan een oplossing op zijn eigen ge-liefde terrein, waardoor de moeilijkheden zich nog verdubbelden. Want nu was het niet meer alleen de vraag om beweging in een werk van beeldende kunst tot uitdrukking te brengen, maar bovendien kleur in een prent.

Leiden, October '40.

## LITERATUUR

De prenten van Goltzius zijn beschreven in O. Hirschmann, *Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius*, Leipzig 1921. Van den-zelfden schrijver verscheen ook een rijk ge-illustrerde monographie over dezen meester in de reeks „Meister der Graphik” (*Hendrick Goltzius*, Leipzig 1919).

Voor chiaroscuro-houtsneden raadplege men: Anton Reichel, *Die Clair-Obscurschnitte des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, Wien 1926.

Onze afbeelding No. 3 werd ontleend aan de studie over Jan van de Velde door Dr. J. G. van Gelder, verschenen in 1933 bij Martinus Nijhoff N.V. te 's-Gravenhage, welke het cliché welwil-lend te onzer beschikking stelde. In genoemd werk vindt men ook eenige belangrijke opmer-kingen over de ontwikkeling van landschapskunst en teekenstijl in de eerste jaren der 17de eeuw. (Voor het citaat uit Van Mander zie aldaar blz. 17.) Wij verwijzen den lezer verder naar de zeer lezenswaardige studie over Van Mander door Prof. Dr. J. Q. van Regteren Altena (*Else-vier's Maandschrift* 1937, blz. 153).

Voor het verband tusschen den manieristischen teekenstijl en de schoonschrijfkunst vgl. een artikel van schrijver dezes, „Buytewech en Frisius” (*Oud Holland* 57 (1940), blz. 123).



# WERNER VAN DEN VALCKERT EN JAN LIEVENS

Als men Houbraken mag gelooven, was Werner van den Valckert een leerling van Goltzius, en wanneer men daarbij in aanmerking neemt, dat Van Mander in zijn in 1604 verschenen „Schilderboek” dezen kunstenaar niet meer noemt, wordt het waarschijnlijk, dat die leertijd tusschen het jaar 1604 en 1617, het tijdstip van Goltzius' overlijden, zal hebben plaats gevonden. Hoe dit zij, liefde voor de graveerkunst heeft Goltzius zijn leerling dan toch niet bijgebracht. De graphische techniek, waarin Van den Valckert zich bij voorkeur heeft geuit, is de ets. Ook zijn eerste houtsnede, een ongedateerde „Geboorte van Christus” die hij omstreeks 1610 op ongeveer 20-jarigen leeftijd moet hebben vervaardigd, is in menig opzicht een in het idioom der houtsnede verhaalde ets (afb. 1).

Dit blijkt duidelijk, wanneer men de arceering (b.v. van St. Josephs rechterarm) vergelijkt met de wijze waarop Van den Valckert in een ets een dergelijk detail behandelt (afb. 2). Stelt men daarnaast Lucas van Leydens houtsnede van ongeveer een eeuw vroeger, waarin hetzelfde onderwerp wordt uitgebeeld (afb. 3), dan laat zich het verschil tusschen de beide houtsneden het eenvoudigst aldus samenvatten, dat de rustige opbouw van naast elkaar gelegde arceeringen vervangen is door een beweeglijker wijze, waarbij de arceeringslagen elkaar onder velerlei hoeken snijden.

Nu was juist deze beweeglijkheid een der groote voordeelen van de ets en in het algemeen gesproken is een kruisarceering uiteraard makkelijker te bereiken in diep- dan in hoogdruktechniek. Om dit te begrijpen zie men slechts de twee hierbij gevoegde diagrammen. Terwijl



LUCAS VAN LEYDEN      AANBIDDING VAN CHRISTUS  
Afb. 3

het over elkaar heenleggen van elkaar kruisende arceeringen in de diepdruktechniek (diagram A) geenerlei moeilijkheden met zich meebrengt, en men dus telkens nog een nieuwe laag aan het bestaande systeem kan toevoegen, mist men bij hoogdruk (diagram B) ten eenenmale deze mogelijkheid. Bij de houtsnede moet dus van te voren nauwkeurig vaststaan welke lijnen op het blok zullen blijven staan en bovendien brengt elke kruising met zich mede, dat de houtsnijder het mes oplicht en iets verder opnieuw begint. Een lijn, die in het geteekende voorbeeld in één haal

DIEPDRUK

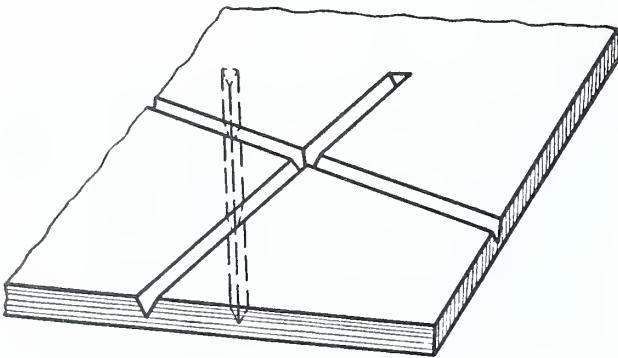


DIAGRAM A

HOOGDRUK

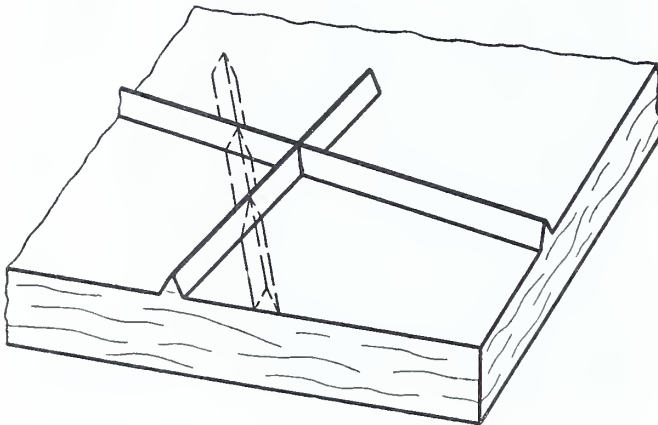


DIAGRAM B

HOOGDRUK

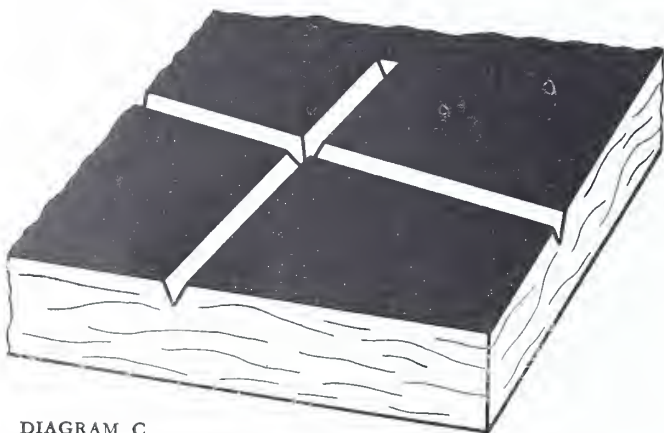
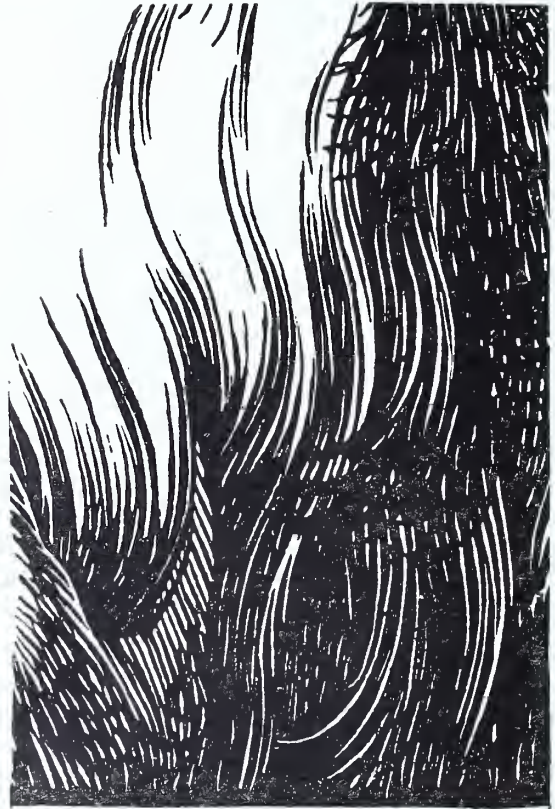


DIAGRAM C



Afb. 5

DETAIL OP WARE GROOTE UIT AFB. 4

is ontstaan, kan dus in de houtsnij-techniek nimmer op dezelfde spontane wijze tot stand komen, tenzij men het geheele procedé omkeert en de lijn als een witte streep in het zwarte vlak uitspaart (diagram C. Men vergelijkte verder de uitstekende voorbeelden van John Buckland Wright bij zijn Brief over de Houtgravure, afgedrukt in nummer 1, 1940, van dit tijdschrift). De houtsnede is dus van nature een kunst van *wit* op *zwart*, maar omdat wij door het teekenen en schrijven gewend zijn, onze notities aan te brengen in een donkere kleur op een witte oppervlakte, werden de kunstenaars, die deze techniek bedreven, zoolang zij geteekende voorbeelden volgden steeds gedwongen den aard van hun materiaal geweld aan te doen.

Dit is het fatum, dat van begin af aan op de houtsnede heeft gerust, en ongetwijfeld werd het



W.V.V. Inv.

PLATO.

1620.

WERNER VAN DEN VALCKERT  
(werkzaam ± 1610-1625)

Afb. 4

PLATO  
(verkleind)

de voornaamste reden van de vorderingen die gravure en ets ten koste van de oudere houtsnede konden maken.

Met de karakteristiek voor oogen van de houtsnede als de kunst van het *wit* in het zwart, zou men tot een programma kunnen komen van een ideaal onderwerp voor die kunst: 1e. kruis- arceeringen dienen zooveel mogelijk vermeden te worden; 2e. de schaduwpartijen dienen te bestaan uit een egaal zwart vlak, in meerdere of mindere mate *opgehelderd* door *witte* arceeringen.

Keeren wij na deze theoretische uiteenzetting tot Werner van den Valckert terug, en beschouwen wij zijn houtsnede „Plato”, die in 1620 tot stand kwam (afb. 4), dan zal het niet meer noodig zijn uitvoerig uiteen te zetten, waarom deze prent *als houtsnede* zooveel geslaagder dan de tien jaar oudere „Geboorte”, moet worden genoemd.

Zoo is b.v. het motief der in den witten baard woelende vingers geheel en al begrepen als een spel van evenwijdig slingerende zwarte lijnen en in de schaduwpartijen der rechterhelft hebben de ingegrifte witte „arceeringen” een even vrij en onafhankelijk karakter. (Zie hiervoor op afb. 5 een detail op ware grootte.)

Het is wel zeker, dat Van den Valckert bij deze houtsnede het mes niet zelf gehanteerd heeft, anders had hij allicht ook het woord *fecit* gevoegd achter de aanduiding *Inv(enit)* waarvan hij de prent voorzag en die er op wijst, dat de teekening waarnaar de houtsnijder werkte, van zijn hand was. Behalve deze „Plato” en de reeds besproken „Geboorte van Christus” is er van Van den Valckert nog slechts één houtsnede, een „Charon”, bekend.

Het kan niet genoeg betreurd worden, dat een kunstenaar, die blijk gaf het karakter der houtsnede zoo uitstekend te verstaan, zich niet meer met die kunst heeft bezig gehouden.

\* \* \*

De houtsneden van Jan Lievens sluiten in geen enkel opzicht aan bij die van Goltzius of Van den Valckert. Het was in Antwerpen, dat deze kunstenaar omstreeks 1635 onder den indruk moet zijn gekomen van de kapitale prenten zooals Christoffel Jegher ze naar Rubens' ontwerpen in hout sneed. Jegher was een virtuoos in zijn vak; Rubens van zijn kant had met deze prent-productie geen andere bedoeling dan zijn composities op snelle wijze te vermenigvuldigen en te verbreiden. Zoo is het te verklaren, dat, ondanks het hooge meesterschap van de uitvoering en de fraaie teekening van het voorbeeld, deze prenten de houtsnede-techniek als zoodanig hoegenaamd niet vooruitbrachten. Rubens teekende op het blok met vaardige hand; Jegher sneed zorgvuldig alle witte partijen weg, en het resultaat waren prachtige prenten die als reproducties van Rubens' composities niet hoog genoeg kunnen worden geschat, maar die, van grafisch standpunt bezien, volkomen steriel waren.

Lievens' groote verdienste is deze geweest, dat hij den stap heeft gedaan waartoe Rubens nooit is gekomen. Na eenige eerste prenten, die nog geheel het karakter dragen van in hout gesneden teekeningen, gaat hij zich verdiepen in de speciale geaardheid van de techniek, die hem tot dusver slaafs gediend had.

Zijn eerste ontwerp was een geheel op graveursmanier geteekende „Kaïn en Abel”, als compositie een indrukwekkende prent. Na eenige portretkoppen, waarin hij het houtsnede-achtige nu eens door vereenvoudiging, dan weer door samenvatting der donkere partijen tracht te benaderen, volgt dan een *en profil* geziene kop van een gebaarden man (afb. 6). In deze prent is het evenwicht tusschen wit en zwart, m. a. w. de verhouding tusschen de uitgespaarde en de staan gebleven gedeelten van het hout reeds meesterlijk getroffen. De weergave van het ruige, borstelige type sluit verder aan bij het karakter van de



JAN LIEVENS (1607-1674)

Afb. 6

KOP VAN EEN OUDEN MAN



JAN LIEVENS (1607-1674)

Afb. 7

DE PRELAAT

houtsnede op een wijze, die herinneringen oproept aan Goltzius' „Heremiet”. Eigenaardig is, dat Lievens, evenals Goltzius in diè prent, zich bepaald heeft tot een streng „en profil”, een wijze van uitbeelden die ongetwijfeld het meest voor de hand ligt bij de „stempel”achtige vereenvoudiging, welke bij de houtsnede geboden is.

Ditzelfde „gestempelde” karakter vertoont ook de „Zittende prelaat”, die met gevouwen handen rustig gezeten in een leunstoel, zijn oogen op een zeer bepaald punt in de verte gericht houdt (afb. 7). Toch vallen in deze prent ook onmiddellijk twee nieuwe eigenschappen op. In de eerste plaats zit deze figuur vrij in een haar aan alle zijden omringende ruimte en in de tweede plaats blijkt de kunstenaar hier met één slag de stofuitdrukking tot in de fijnste schaakeeringen te beheerschen. Wat het eerste onderdeel betreft, het geheim der buitengewone ruimte-werking schuilt voor een groot deel in de prachtige wijze waarop de figuur in het kader is gezet. Verder blijkt, dat van het effen witte fond een suggestie uitgaat die door geen kunstig systeem van arceering te evenaren is. Om de tweede nieuwe eigenschap, de stofuitdrukking, naar waarde te waardeeren, vergelijkte men deze prent nog eens met de vorige. Terwijl daar kraag, jas, baard, neus, oor en voorhoofd van één zelfde materie schijnen, treft ons hier, bij den zittenden geestelijke, een rijkdom waaraan men niet gauw is uitgekeken. Hoe anders is de matten zitting van den stoel, vergeleken bij de daaraan grenzende — en in toonwaarde even donkere — partijen van de soutane. Welk een verschil valt er niet op te merken tusschen de houten stoel-leuning in en buiten de schaduw. En bovenal, hoe meesterlijk is het zwarte fluweel van het schoudermanteltje weergegeven. Op gevaar af in herhalingen te vervallen, willen wij den lezer aanraden zich er vooral rekenschap van te geven, op welke wijze deze weergave van het glanzende

fluweel ontstond, n.l. door inkerven van kleine groefjes in een egaal zwart vlak. Wanneer men deze wijze van werken aandachtig heeft gevolgd, heeft men tevens een tweede geheim ontdekt en wel dit, dat deze lichtvlekjes ook dienen om de gestalte haar modulé te geven en dat zij dus voor een groot gedeelte meewerken tot het scheppen van het gave beeld van deze rustig ademende figuur.

In de „Zittende prelaat” leek een uiterste grens bereikt. In veel opzichten is de prent onovertreffbaar en bleef zij inderdaad ook onovertroffen. De laatste kop uit deze reeks is moeilijker te waardeeren (afb. 8). De vlakvulling is minder geniaal, het gegeven minder imposant, maar waarin deze prent de vorige overtreft is het fijne teere en droomerige sentiment, dat men — op deze wijze uitgedrukt — slechts bij de ets zou verwachten. Het klinkt als een paradox, maar wanneer deze houtsnede tot de fijnheid van de ets nadert, is het slechts omdat ze binnen het karakter der eigen techniek naar een soortgelijke volmaaktheid streefde. Niets is er etsachtig in deze prent dan alleen de eindindruk. Beschouwt men de details, dan blijkt dat we te doen hebben met een houtsnede van het zuiverste water. Men zie slechts hoe uiterst sober het egaal zwarte kleed bewerkt is, juist genoeg voor het modulé, juist genoeg voor de stofuitdrukking. Bij den „Prelaat” leidt de virtuoze stofuitdrukking van het gewaad de aandacht eenigszins af van den kop; daarentegen is er in de laatste prent gestreefd naar een vereenvoudiging, teneinde de aandacht bovenal niet af te houden van het gelaat met zijn droomerigen blik. Dit teere, broze, dat men in de prent met den zittenden geestelijke nergens aantreft, is de toonaard waarop hier alles blijkt te zijn afgestemd. Het glanzen der loshangende haren spreekt dezelfde taal en de haast vormelooze streep van den mond getuigt van dezelfde



JAN LIEVENS (1607-1674)

Afb. 8  
(foto Rijksmuseum)

MANSPORTRET





JAN LIEVENS (1607-1674)

Afb. 9

BOOMGROEP

mijmering als de twee onfeilbaar juist geplaatste glimlichten der in afwachting opgeslagen oogen.

Tot slot vermelden wij nog een landschap van Lievens (afb. 9). In artistiek opzicht wellicht minder bevredigend dan de zoojuist besproken kop, is het om zijn technische kwaliteiten minstens even merkwaardig. Het onderwerp is eenvoudig: wat boomen en wat kreupelhout daaronder. Maar dit simpele gegeven is weergegeven op een wijze, die geheel en al gedacht is in de vormen der houtsnede. Nauwelijks één enkele lijn zal men kunnen aanwijzen, die overeenkomt met het spoor dat een met pen of stift schrijvende hand op een wit papier achterlaat. Zoo dragen de naar elkaar toe buigende arceeringen in de linkerhelft van den voorgrond geheel en al het karakter van de walletjes, die na wegsnijden van het wit zijn overgebleven en evenzoo vertoonen de zwarte schaduwgroepen rechts in hun grillige begrenzingen alle kenmerken van het driftig kervende mes.

In zijn hierboven reeds eenmaal aangehaald opstel spreekt Buckland Wright van den grijzen toon, dien de houtsnijder aan het hem door zijn techniek gegeven wit en zwart moet kunnen ontworstelen. Als middel daartoe noemt hij de houtgravure met haar fijne ingegrifte, witte lijn, die in een gecompliceerd systeem van kruisarceeringen kan worden aangebracht en die haar spontaan karakter geheel en al behoudt (zie hierboven diagram C).

Lievens' houtsnede lijkt ons een andere oplossing van dit vraagstuk. Bij hem is er evenmin sprake van een te zwaar aaneengesloten zwart of van een te enkelvoudig stel lijnen, dat uit het fond is uitgespaard. Het is waar, dat in Lievens' landschap de lijnen *zwart* zijn, m. a. w., dat er nimmer een lijn in één trek is ontstaan. Maar daar staat tegenover, dat deze prent vooral in

de schaduwpartijen het karakter van een door uitkerving in hout ontstaand stempel volkomen heeft behouden.

In dit opzicht behoort deze houtsnede tot de opmerkelijkste voortbrengselen van haar soort, en het is onbegrijpelijk dat de hier gevonden oplossingen eigenlijk tot op heden nimmer meer toepassing of navolging hebben gevonden.

De artistieke houtsnede verschijnt in de Nederlandsche kunst der 17de eeuw met de vurigheid van een voortschietende komeet en verdwijnt weer evenzoo in het duistere niets.

Leiden, October '40.

## LITERATUUR

Over Werner van den Valckert verscheen in *Oud Holland* 54 (1937) blz. 54 een studie door wijlen Prof. F. W. Hudig, waaraan onze afbeeldingen 1 en 2 zijn ontleend. De redactie van *Oud Holland* alsmede de N.V. Drukkerij en Uitgeverij J. H. de Bussy te Amsterdam, stelden deze clichés te onzer beschikking.

De maten van de origineele houtsnede „Plato” van Werner van den Valckert (zie blz. 9) zijn 188 × 305 mm.

Voor Jan Lievens is de in 1932 door Teylers Tweede Genootschap uitgegeven monographie van Dr. H. Schneider het uitgangspunt voor elk verder onderzoek. De prenten van Lievens zijn in uiterst betrouwbare lichtdrukken gereproduceerd in het standaardwerk van Dmitri Rovinski, *L'Œuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans sons goût*, St. Petersburg 1894. Speciaal over de houtsneden schreef de tegenwoordige directeur van het Prentenkabinet van het British Museum A. M. Hind in het bibliophiele tijdschrift „*The Imprint*” 1 (1913) blz. 233.

Gezet uit de letter 'Bembo' van Francesco da Bologna (1495) en gedrukt bij de N.V. Drukkerij G. J. Thieme te Nijmegen. Voor het omslag werd gebruikt 'Halewijn', voor den tekst 'Strathmore Smoothtex', voor het kunstdrukpapier 'Luna', voor de houtsnedes op blauw papier 'Beau Brilliant' en voor de opzetcartons daarvan 'Hobbema'. Deze papiersorten werden geleverd door G. H. Bührmann's Papiergroothandel N.V., Amsterdam. De cliché's werden vervaardigd door de N.V. Clichéfabriek L. Th. Boelaars & Zonen, 's-Gravenhage.

Gesetzt in der Bembo-Antiqua von Francesco da Bologna (1495) und gedruckt bei 'N.V. Drukkerij G. J. Thieme' in Nijmegen (Holland). Halewijn-Umschlag, Strathmore Smoothtex-Papier, Luna Kunstdruckpapier, Beau Brilliant blau und Hobbema-Papier von 'G. H. Bührmann's Papiergroothandel N.V.' Amsterdam. Klischees der 'N.V. Clichéfabriek L. Th. Boelaars & Zonen', Den Haag (Holland).

Composed in Bembo type, designed by Francesco da Bologna in 1495 and printed in the office of Messrs. G. J. Thieme at Nijmegen (Holland). Messrs. G. H. Bührmann, Amsterdam, supplied the following papers for this article: Halewijn cover, Strathmore Smoothtex, Luna Art Paper, Beau Brilliant blue Paper and Hobbema Cover. Line blocks by L. Th. Boelaars & Sons, Ltd., The Hague.

Composé en caractères 'Bembo' de Francesco da Bologna (1495) et imprimé par la Maison G. J. Thieme à Nimègue (Hollande). Les papiers Halewijn (couverture), Strathmore Smoothtex (texte), Luna (papier couché), Beau Brilliant (bleu) et Hobbema proviennent de la Maison G. H. Bührmann, Amsterdam. Clichés de la Maison L. Th. Boelaars & Fils, La Haye.



